Wissenschaf... behandlung und künstlerische betrachtung

Karl Frey

Wissenschaftliche Behandlung
und
künstlerische Betrachtung.

Mit besonderer Berücksichtigung der akademischen Interpretation literarischer Kunstwerke.

Eine Studie

von

Karl Frey,
Dr. phil.,
Dozent am Eidg. Polytechnikum.

ZÜRICH
Verlag: Art. Institut Orell Füssli
1906.

Inhalt.

Vorwort.

Diese Studie möchte weder zur Wissenschaft noch zur Kunst etwas Neues beisteuern, sondern lediglich das Verhältnis der beiden Kulturgebiete zu einander beleuchten. Ihr Zweck ist, über die Stellung und Bedeutung des Kunstwerkes in unserm Leben vergessene Perspektiven wieder zu eröffnen und zu weitern Gedanken anzuregen. Zu Studierenden mag gleichzeitig die Überzeugung sprechen, die den Verfasser bei seiner akademischen Lehrtätigkeit leiten wird.

I. Wissenschaft und Kunst.

§ 1.

Nichts in der Geisteswelt ist einander so diametral entgegengesetzt, wie Wissenschaft und Kunst.

§ 2.

Die Wissenschaft hat von ihren ersten Anfängen an immer nur dieselbe Riesenaufgabe gehabt: in dem mannigfaltigen Strom buntfarbigen individuellen Geschehens die unveränderlichen Begriffsdämme genereller Gesetze zu entdecken. Sie hat aus Prinzip dem Irrtum, wie er unbeabsichtigt durch die Konstitution unserer Sinnlichkeit und beabsichtigt durch die Forderungen des menschlichen Gemütes das Weltbild fälscht, den Krieg erklärt und von jeher versucht, dem subjektiven Schein das objektive Sein entgegenzustellen und als Wahrheit überzuordnen. Zu diesem Zwecke hat sie überall das qualitativ Wertvolle in ein

quantitativ Messbares aufgelöst, sie hat den Nachdruck auf das allgemein Gesetzmässige des Lebens gelegt, dem das Individuum als solches unterliegt, und so kam sie dazu, das Individuum schliesslich gänzlich zu eliminieren — sie langte an bei einer «Entpersönlichung der Welt»!

§ 3.

Die Kunst ist im Gegenteil eine fortwährende Bejahung des Individuellen durch die Kraft der Phantasie, eine absichtliche Ausserachtlassung der generellen Gesetze, die die Wirklichkeit beherrschen. Sie ist eine geistige Fortpflanzung des Individuums und alles dessen, was ihm wert ist, in einer Welt des Scheins, die, an der Realität gemessen, einem als Irrtum vorkommen muss. Sie ist das Bestreben des Menschen, aus allem, was ihm durch die Sinne eingeht, das Echo seiner selbst zu machen — sie ist mit einem Wort eine bis ins Letzte getriebene «Verpersönlichung der Welt»!

§ 4.

Trotz dieses Gegensatzes ist nicht die Kunst die grosse historische Antagonistin der Wissenschaft, sondern die Religion. Denn obschon

Kunst und Religion ihrer Genesis nach Zwillingsschwestern sind, so sind doch die Forderungen, die sie an den Menschen stellen, völlig von einander verschieden. Beide führen uns in eine Welt, die die Bedürfnisse unseres Herzens ersonnen haben und der von der Wissenschaft jede Realität abgesprochen werden muss. Aber während die Religion sagt: «Alles das sollst du gläubig als Wirklichkeit hinnehmen!» und als strenge Führerin vorausschreitet — steht die Kunst bescheiden an der Pforte und spricht: «Alles das magst du gläubig dafür ansehen!» Die wahre Religion knechtet die Wirklichkeit wie den Menschen mit kategorischen Imperativen, mit Himmel und Hölle, die wahre Kunst dagegen gibt lächelnd den bloss relativen Wert ihrer Scheinwelt zu und macht dadurch die Anklage auf beabsichtigte Täuschung von vornherein unmöglich. Aber wenn man näher zusieht, so schlägt vielleicht die Wissenschaft den Menschen ebensosehr in Bande wie die Religion: diese hüllt ihn in einen undurchdringlichen Gefühlsnebel, jene zwingt ihn in die starren Geleise des Gedankens. Frei ist und macht nur die Kunst, weil sie in uns die überlegenste Kraft erweckt, die Kraft,

mit blossen Möglichkeiten zu spielen und sich an diesem Spiele, das die Welt mit Freud und Leid widerspiegelt, zu erfreuen!

§ 5.

Seit der Renaissance hat die Wissenschaft einen ununterbrochenen, anfänglich von zahllosen Scheiterhaufen beleuchteten Kampf gegen die irdische Verkörperung der Religion, die Kirche, geführt und heute, wenn nicht absolut, doch insofern gewonnen, als das kirchliche Element die kulturelle Weiterentwicklung nicht mehr bestimmen, sondern nur noch hemmen kann. Besteht da nicht die Gefahr, dass nach der gerechten Zurückweisung der Religion (bezw. Kirche) auch jene bescheidenere der beiden Schwestern, die nie ein Schwert geführt hat, die Kunst, missachtet oder gar misshandelt werde? Scheint es nicht fast so, als ob die grosse Siegerin, vielleicht ohne es zu wissen, einen waffenlosen Genius zu unterdrücken im Begriffe steht, der, weit davon entfernt, ihr zu schaden, vielmehr dazu berufen ist, ihr den schönsten Lorbeerkranz auf die Stirne zu drücken?

II. Die wissenschaftliche Methode und ihr Gebiet.

§ 6.

Der eigentliche Gewinn des Kantischen Kritizismus, auf dem die moderne Wissenschaft noch immer beruht, ist die Einsicht, dass unsere Erkenntnis nicht von den Dingen abhängt, sondern im Gegenteil die Dinge von ihr — d. h. dass die Form, unter der sie in unsere Erkenntnis eingehen, von dieser unserer Erkenntnis selbst erst geschaffen wird. Nur dadurch, dass über dem individuellen, zufälligen Erkennen Gesetze von genereller Gültigkeit stehen, kommt das, was wir Erkenntnis nennen, überhaupt zustande. Mithin ist alles, was wir erkennen, entweder von vorneherein offenkundigen «Satzungen» unterworfen (wie Raum und Zeit, die Stammbegriffe etc.), oder es lässt sich darauf zurückführen: worin eben die Aufgabe der theoretischen Wissenschaften besteht.

§ 7.

Die objektive Ergänzung und Bestätigung dieser erkenntnistheoretischen These geben die Naturwissenschaften, die in dem Wechsel von Werden und Vergehen die beharrenden Naturgesetze aufdecken. Das oberste ist das Prinzip von der Erhaltung der Energie, das eine ungeheure Konstante mit proteusartiger Verwandlungsfähigkeit und zauberhaftem Formenreichtum supponiert. Alles Einzelne, Individuelle zeigt sich von diesem Standpunkt aus in unerbittlicher wechselseitiger Abhängigkeit, die sich überall, nach den verschiedensten Seiten hin, nachweisen lässt: worin eben die Aufgabe der exakten Wissenschaften besteht.

§ 8.

Wenn aber die gesamte Erkenntnis — sei das Objekt der «Geist» in uns oder das bestirnte Firmament über uns — von Gesetzen beherrscht wird (schon deshalb, weil ohne diese Gesetze Erkenntnis überhaupt nicht möglich wäre!) — so gilt anderseits diese absolute Gesetzmässigkeit nur für die Erkenntnis. Es ist das unsterbliche Verdienst Kants, dass er nicht allein die eherne Be-

dingtheit des Menschen und der Welt, soweit sie in die Erscheinung treten, nachwies, sondern ebenso nachdrücklich für den ganzen übrigen Rest die Freiheit forderte und deshalb fordern konnte, weil hier die Unfreiheit nicht nachzuweisen war und nie nachzuweisen sein wird. Dieser ganze übrige Rest ist aber nichts weniger als ein Rest, er ist vielmehr die Hauptsache: der fühlende Mensch, der Mensch schlechthin, der inmitten einer eben so souveränen Natur Wünsche und Träume in sich birgt, gegen die der bloss erkennende Mensch und die bloss erkannte Welt nicht viel mehr als armselige Ausschnitte bedeuten. Aus dieser Einsicht quoll einem Schiller die Kraft zu seinem persönlichkeitsstarken Menschentum, zu seiner freiheitsstolzen, sittlichen Grösse, und ihrer wird sich die Kunst immer wieder erinnern müssen, wo sie einer lediglich wissenschaftlichen Weltauslegung gegenüber aufkommen will. Die Welt der Ideale (um nur die schon von Kant genannten zu erwähnen: Gott, Freiheit, Unsterblichkeit) kann bei richtiger Ueberlegung nie mit der Wissenschaft in Konflikt kommen oder gar von den Ergebnissen dieser abgetan werden, weil sie von vornherein

eine Sphäre für sich ist. Ja, wir müssen die Idealwelt sogar als die gewaltigere einschätzen, sobald wir uns in erster Linie nicht als gesetz- und maschinenmässig erkennende, sondern als lebende, wollende, handelnde Menschen fühlen. Kant nannte das in seiner Sprache den Primat der praktischen Vernunft, der zwar seither in der Wissenschaft in Verruf geraten ist, aber nichtsdestoweniger nach wie vor die Welt regiert!

§ 9.

Es ist der Diamant in der Ruhmeskrone Schopenhauers, immer und immer wieder darauf hingewiesen zu haben, dass wir uns in der «Welt als Vorstellung», d. h. als wissenschaftliche Menschen, nur am Gängelbande des Satzes vom Grunde weiterbewegen können, aber gleichzeitig auch vom Hundertsten ins Tausendste weiterbewegt werden und nie finden, was bei dieser ruhelosen Jagd der Mensch in uns sucht. Wir gleichen dem Schiffer, der ewig auf der Oberfläche des Meeres dahinsteuert, von Wind und Wellen gepeitscht, und der nicht anders als durch einen kühnen Sprung der Geheimnisse der Tiefe

teilhaftig werden wird. Dieser Sprung aus der Welt des Zwanges in die Welt der Freiheit vollzog sich für Schopenhauer in der ästhetischen Betrachtung: in ihr umgibt uns die Welt, resp. ein Teil derselben, ohne dass wir mit ihr durch irgendwelche real-kausale Beziehungen verknüpft wären. Das ist Grund genug für viele moderne, der exakten Psychologie ergebene Philosophen, Schopenhauer deshalb als eine «Künstlernatur» mitleidig zu belächeln (da sie ihn doch nicht mehr ignorieren können!), und Grund genug für uns, den tiefsinnigen Weltweisen in unserer Sache als Anwalt anzurufen. Denn wenn es nachgerade zum wissenschaftlichen guten Ton geworden zu sein scheint, die ästhetische Betrachtung von vornherein mit dem unberufenen Ästhetisieren von Schöngeistern und Blaustrümpfen zu identifizieren, so ist es Zeit, sich dagegen zu wehren. Vielleicht könnten umgekehrt Kunst und Künstler darüber klagen, dass ein von der Wissenschaft so gänzlich verschiedenes Gebiet dennoch nach Gesichtspunkten bearbeitet wird, die für die Wissenschaft und nur für die Wissenschaft gelten. Man hielte es für etwas Unerhörtes, wenn ein Künstler, z. B.

ein Bildhauer, ohne weitere Kenntnisse als die seiner Kunst den Lehrstuhl für Archäologie besteigen wollte — aber ist es denn so sehr ausgemacht, dass der Professor der Archäologie, der nie einen Meissel in der Hand gehabt hat und statt der Lust am plastischen Schaffen nur einen Schock Bücher kennt, über die antike Skulptur *eo ipso* das Beste wird sagen können?

§ 10.

Es ist eine allgemeine und bedenkliche Erscheinung, die im Laufe des 19. Jahrhunderts durch das Aufblühen der Naturwissenschaften hervorgerufen wurde: das Eindringen der exakten Methode in die Geisteswissenschaften. Während die Naturwissenschaften es nur mit den Gesetzen in der als etwas Unpersönliches betrachteten Erscheinungswelt zu tun haben, tritt in den verschiedenen Geisteswissenschaften überall gerade der inkommensurable Faktor der Persönlichkeit hervor. Wenn daher auf diesem Gebiete die exakte Methode sich aus einer (sehr wertvollen) Dienerin zur absoluten Alleinherrscherin aufschwingen will, so wird dem Gegenstand un-

vermeidlich Zwang angetan: die eine Hälfte, und zwar die wesentliche, erfährt eine Zurücksetzung, ja, muss aus Prinzip zurückgesetzt werden. Es kann einer ein grundgelehrtes, überall auf Dokumente gestütztes Buch über Napoleon schreiben und dabei die der Erkenntnis zugängliche Aussenseite des Helden und seiner Zeit aufs genaueste rekonstruieren — gibt uns das einen Begriff von Napoleon? Wenn sich der Biograph bei der Darstellung nicht gleichzeitig auch nachfühlend, nachschaffend, gleichsam als Dichter, als Künstler in sein Material vertiefte — das ist aber kein exaktes, sondern ein intuitives Vorgehen — so wird uns der grosse Napoleon nur wie eine Kleiderpuppe anmuten!

III. Das Kunstwerk und seine wissenschaftliche Behandlung.

§ 11.

Wenn wir bisher die allgemeineren Gegensätze zwischen Wissenschaft und Kunst beleuchtet haben, so geschah das unter einer Voraussetzung, die endlich ausgesprochen werden muss. Seit dem Mittelalter gingen wissenschaftliche Lehren von den Universitäten aus, und noch heute sind die Universitäten oder, moderner und umfassender bezeichnet, die Hochschulen, der Sitz der Gelehrsamkeit. Man merke wohl, der Gelehrsamkeit — denn darin drückt der alte scholastische Zopf des Mittelalters durch die Jahrhunderte nach, dass diese Brennpunkte der Kultur noch immer als eine Sammel- und Pflanzstätte von lediglich gelehrten Männern betrachtet werden, als ob Künstler und Kunstwerke nicht auch zur Kultur gehörten! Das ist indessen nur begreiflich, wenn man einerseits die bis in die Neuzeit reichende

soziale Minderstellung der Künstler, anderseits den Umstand in Betracht zieht, dass der selbstschaffende Künstler für gewöhnlich Besseres zu tun hat, als über seine Kunst Vorlesungen zu halten. Aus dem alten Verhältnis von Meister und Schüler hat sich im Laufe der Zeit bestenfalls (und auch nur bei den bildenden Künsten und schliesslich noch der Musik) die Akademie gebildet, die jedoch mit den altehrwürdigen Hochschulen in keiner Weise konkurrieren kann. Als daher das Kunstwerk überhaupt einmal zu einem von den Universitäten offiziell anerkannten Lehrgegenstand erhoben wurde — und dieser Zeitpunkt liegt erst anderthalb Jahrhunderte zurück — war es nur selbstverständlich, dass seine Behandlung von keinem andern als dem allgemein wissenschaftlichen Standpunkt aus geschah. Die Aesthetik, die von Baumgarten nicht aus Interesse, sondern lediglich aus Verlangen nach einem systematischen Gegenstück zur Logik bearbeitet wurde, fand als deren «nachgeborene Schwester» von Anfang an nur geringe Schätzung bei den Gelehrten. Wie sehr aber schon der Fundamentalunterschied zwischen Wissenschaft und Kunst es unmöglich macht, einem Kunstwerk

vom wissenschaftlichen Standpunkt aus gerecht zu werden, das wurde bereits in den beiden ersten Kapiteln dargetan. Jetzt haben wir die speziellere Frage zu beantworten: welche wissenschaftlichen Anschauungen bestimmen heute die gelehrte Behandlung eines Kunstwerkes und inwiefern erschöpft gerade diese gegenwärtige Behandlung das Künstlerische im Kunstwerk nicht?

§ 12.

Die durch die Naturwissenschaften erfolgte scharfe Formulierung des exakten Prinzips hat in den Geisteswissenschaften vor allem e i n e n Begriff zur Herrschaft gelangen lassen: den Begriff der h i s t o r i s c h e n E n t w i c k l u n g. Zu zeigen, wie alles in der Welt relativ ist und wie alle diese Relativitäten unter sich bedingt sind, von einander abhangen, d a s erst war die konsequente, weit über das natürliche Bild der Erscheinungswelt hinausgetragene Anwendung des Kausalprinzips. Am Darwinismus, an Taine's Milieutheorie berauschte man sich förmlich, obschon man sich bei etwas kälterm Blute hätte sagen können, dass überall, wo die Erkenntnis überhaupt hindringt,

sie Gesetze schon deshalb finden muss, weil sie sie in sich trägt. Statt dessen hat man sich durch Entdeckungen, die nach hundert Jahren ebenso selbstverständlich und banal erscheinen werden, wie heute die Lehre des Kopernikus, in einen wahren historischen Wahnsinn jagen lassen. Und so erging es dem Kunstwerk: es wurde bald nur noch als eine Station im Werdegang der betreffenden Kunst und nicht mehr um seiner selbst willen geschätzt und betrachtet.

§ 13.

Es wäre freilich nicht einzusehen, warum die Wissenschaft, die überall nur begreifen will, dem Kunstwerk gegenüber anders vorgehen sollte. Man fasst die Kunst mit Recht als eine Blüte der Kultur und somit, gleich einer Blüte, als die Resultante verschiedener Komponenten auf. Aber indem man diese Komponenten — Abhängigkeit von Rasse, Milieu, Zeitpunkt, sowie der künstlerischen Tradition — namhaft macht, hat man das Kunstwerk erst wie jedes andere organische Produkt und noch lange nicht als Kunstwerk erklärt. Selbstverständlich zeigt sich

dem wissenschaftlichen, dem bloss erkennenden Menschen alles in Abhängigkeit von einander: aber wie wir auch noch fühlende und wollende Menschen sind, so ist es nicht nur unser Recht, sondern auch unsere Pflicht, im Kunstwerk nicht allein das Endresultat eines durch das Kausalprinzip geregelten Kräftespiels, sondern ebensosehr den *Ausdruck eines spezifischen menschlichen Fühlens und Wollens* zu sehen. Ein Künstler hat noch nie ein Werk in der Absicht geschaffen, einer Akademie ein Muster für ihre Theorien zu liefern, sondern aus ganz andern Motiven. *Diese* Motive erst stempeln das Kunstwerk zum Kunstwerk, sie sind, wie alle Kunst eine persönliche Angelegenheit ist, persönlicher Natur, und darum spielt sich auch das Verständnis des Kunstwerkes in der Wechselbeziehung von Person zu Person ab. Unsere, der Empfangenden, Persönlichkeit muss sich mit der Persönlichkeit des Künstlers, des Gebenden, in *unmittelbaren* Kontakt setzen — der *Schauplatz dieses Kontaktes ist eben das Kunstwerk!*

§ 14.

Es soll gar nicht gesagt werden, dass die wissenschaftliche Betrachtung eines Kunstwerkes nicht auch zu Recht bestehe, nur sollte man sich darüber klar sein, dass in ihr das Kunstwerk nicht mehr als Kunstwerk geschätzt wird. Zum Beispiel die wissenschaftliche Geschichte irgend einer Kunst zu schreiben, wobei — so verlangt es das exakte Prinzip — das Unbedeutende auf eben so gründliche Behandlung Anspruch hat, wie das Bedeutendste: das setzt eine Gleichgültigkeit voraus, wie sie nur irgend einem Mediziner bei Sektion ihm unbekannter Leichen eigen sein kann. Denn wenn man konsequent sein wollte (man ist es glücklicherweise fast nie!) so müsste man das ästhetische Urteil, welches ein Werturteil ist, aus wissenschaftlichen Überlegungen, die ausschliesslich auf die Entdeckung und Klarstellung von Kausalverhältnissen ausgehen, absolut eliminieren. Das geschieht nicht, sondern das ästhetische Urteil hinkt der wissenschaftlichen Darstellung überall nach, obschon es im Prinzip nichts mit ihr zu schaffen hat. Es ist ein Ingrediens, das den wissenschaftlichen Naturen nichts, den künstlerischen nicht genug gibt.

§ 15.

Das Wissen um die historische Entwicklung der Künste ist also bis jetzt so ziemlich alles, was die Hochschulen ihren Hörern *in aestheticis* mitzuteilen hatten. Es gehört aber meines Erachtens auch und noch viel mehr zur Kultur, dass man die Kunst, resp. ein Kunstwerk geniessen lerne. Erst wenn eine Dichtung, ein Gemälde, eine Statue etc. ein integrierender Bestandteil unseres geistigen Ichs geworden ist, so dass wir innerlich immer wieder darauf zurückkommen können — erst dann ist für uns die Kunst, was sie sein kann, sein will und sein soll! Werden aber dem jeweilen aufblühenden Geschlecht die grössten Kunstwerke, die die Menschheit ihr eigen nennt, immer nur durch den Nebel wissenschaftlicher Reflexionen hindurch gezeigt, so müssen sie seinem Herzen ewig fremd und blosse Namen bleiben. Und doch ist gerade in seinem akademischen Alter der Mensch einerseits noch empfänglich, anderseits schon reif genug, um mit besonderem geistigem Gewinn den Blick zu jenen Sternen am Kulturhimmel — Homer, Dante, Shakespeare etc. — zu erheben. Indessen: um ein Kunstwerk als

Kunstwerk zu geniessen, bedarf es einer ganz andern psychischen Disposition, als sie z. B. die wissenschaftliche Behandlung erfordert, ja, nicht nur einer andern, sondern einer entgegengesetzten. Künstlerisch zu empfinden will heute umsomehr gelernt sein, als die gesamte übrige geistige Erziehung uns ausschliesslich anleitet, wie wir wissenschaftlich zu urteilen haben. Der Genuss an einem Kunstwerk aber ist ein doppelter:

1. die rein menschliche Teilnahme an den Gegenständen und Vorgängen einer Scheinwelt,

2. die Einsicht in die Mittel, durch die diese Teilnahme in uns erzeugt wird.

Das erste ist die Freude am Inhalt, resp. Gehalt, das zweite die Freude an der Form, resp. der Technik. Zu dieser zweifachen Freude sollte auch der Mensch, der selber nicht Künstler ist, wieder erzogen werden, «von Staates wegen» erzogen werden. Er nimmt in ihr für seine innere Wohlfahrt vielleicht eben so viel mit, wie in den Lehrsätzen der Wissenschaft für seine äussere!

IV. Die künstlerische Interpretation des Kunstwerkes.

§ 16.

Wir haben festgestellt, dass das Verständnis eines Kunstwerkes, das künstlerische Geniessen, eine rein persönliche Angelegenheit ist, indem auf der Basis des Kunstwerkes die Persönlichkeit des Geniessenden in unmittelbaren Kontakt tritt mit der Persönlichkeit des Schaffenden, des Künstlers. Diesen Kontakt möglichst eng und intim zu gestalten, das ist die oberste Aufgabe aller Interpretation, und ihre Wünschbarkeit wächst in dem Masse, als die Herstellung des Kontaktes schwierig ist. Die Schwierigkeit ist in den verschiedenen Künsten eine verschiedene.

§ 17.

Die Musik spricht unmittelbar — ohne Hülfe von aus der Erscheinungswelt genommenen Symbolen — zu unserm Herzen: entweder es versteht

ihre Sprache oder es versteht sie nicht; wenn nicht, so sind auch alle Erläuterungen über ihren innern Organismus umsonst. — Die Architektur setzt ebenso einen spezifischen Sinn, nämlich die gesteigerte Empfindung für Schein-Organismen, voraus; aber weil sie objektiv demonstrierbar ist, so vermögen gerade technische Erklärungen diesen Sinn zu wecken und auszubilden. — Ferner: in den Bildenden Künsten tritt uns die gesamte organische Welt in Abbildern entgegen, und die Rolle des Interpreten ist bezüglich des Inhalts die eines Deuters; jeder wird in einem verzerrten Gesicht sofort Wut, Angst etc. erkennen, aber der Laie bedarf eines Führers, um in den seelischen Gehalt einer Figur wie Michelangelos «Nacht» einzudringen.

Anders bei der Poesie. In ihr ist, wie bei der Musik, nichts objektiv gegeben: sie schläft in an sich gleichgültigen Worten wie der Funke im Stein. Aber während die Musik eine Sprache für sich spricht, bedient sich die Poesie im Gegenteil eines Idioms, das jedem Menschen dem Buchstaben nach verständlich ist. Dennoch kann bei gleichgültiger, oberflächlicher Lektüre das schönste

Gedicht ohne jede poetische Wirkung auf uns bleiben: diese tritt erst dann ein, wenn die Stimmung, aus der das Gedicht hervorgegangen ist, in uns selber erzeugt wird. Das ist die Aufgabe des Interpreten! Der Interpret eines poetischen Kunstwerkes hat es uns nachschaffend so zum Bewusstsein zu bringen, als ob es unmittelbar vor unsern Augen der Seele des Dichters entspränge. Er muss unserer Phantasie nicht nur, wie bei den bildenden Künsten, zu Hülfe kommen, sondern er muss uns suggestiv in den Bann des Kunstwerkes zwingen. Im Gegensatz zu Malerei und Skulptur etc., bei denen der Künstler im Kunstwerk sich restlos ausspricht und nur vernommen zu werden braucht, wartet das poetische Kunstwerk immer erst des Interpreten, damit dem Dichter in ihm die Zunge gelöst werde. Jeder kann in guten Stunden bis zu einem gewissen Grade sein eigener Interpret sein; aber die Stimmung ist selten vorhanden und, was die Hauptsache ist: die Fähigkeit, den menschlichen und spezifisch künstlerischen Gehalt eines Kunstwerkes zu erfassen (zumal wenn es einer fernen Vergangenheit angehört), bedarf der Ausbildung. Das erklärt,

wie wichtig es ist, dass sich ein Führer finde, der im Reich der Kunst selbst heimisch ist und durch seinen persönlichen, suggestiven Einfluss auf die ihm Folgenden es vermag, ihnen das Kunstwerk aufs lebendigste zum Bewusstsein zu bringen.

Schon die Basis für die künstlerische Betrachtung eines Kunstwerkes zu schaffen, ist mithin ungleich schwieriger, als die wissenschaftliche Behandlung. Ein Haupthülfsmittel bildet der akademische Vortrag, der eine natürliche Verbindung zwischen dem dichterischen Stellvertreter und dem Lernenden, Geniessenden herstellt. Wissenschaftliche Thesen können wir uns ebensogut aus Büchern aneignen, da es hiebei im wesentlichen nur auf Aufmerksamkeit, auf Verstandesarbeit ankommt: der erhöhten Stimmung dagegen, die eine unerlässliche Voraussetzung für das Eindringen in ein Kunstwerk ist, zeigt sich der Mensch schon seltener fähig, so dass ein kräftiger Anstoss und Einfluss von aussen nötiger ist. Die wissenschaftliche Behandlung eines Kunstwerkes spricht von etwas Unbekanntem und macht uns durch Reflexionen allmählich damit bekannt, die künstlerische Betrachtung dagegen hat das Kunstwerk

als Kunstwerk in der Seele des Hörers erst zu erschaffen, bevor sie darüber sprechen kann. Das ist der grosse, der fundamentale Unterschied!

§ 18.

Ist die Basis für die künstlerische Betrachtung eines Kunstwerkes — seine möglichst lebhafte Vergegenwärtigung im Geiste des Zuhörers — gewonnen, so zeigt sich der durchgehende Antagonismus zwischen Wissenschaft und Kunst auch darin, dass die Betrachtung selbst, im Vergleich zur wissenschaftlichen Behandlung, einen direkt entgegengesetzten Weg einschlägt. Zur grösstmöglichen Verdeutlichung sei ein Beispiel gewählt, und zwar aus der Literatur, zu der wir nunmehr aus allgemeinen Überlegungen gelangt sind und die uns im folgenden noch eingehender beschäftigen soll.

Man trete in ein wissenschaftliches Kolleg über Dante. Die ersten Stunden werden vom Geist des Mittelalters handeln, worauf eine nähere Beleuchtung der historisch-literarischen Verhältnisse des 13. und 14. Jahrhunderts folgt. Nachdem sich die Kreise immer mehr verengert haben, wird in ihrem Mittelpunkt endlich Dante Alighieri ge-

boren. Man betrachtet sein Leben, spricht von seinen kleinern Werken, und wenn man zuletzt bei der «Divina Commedia» angelangt ist, so reicht die Zeit nicht mehr für eine künstlerische Interpretation. Das ist aber nicht einmal so sehr zu bedauern, da so ziemlich alles, was an dem Werke mit dem Verstand erkannt werden kann, bereits gesagt worden ist. Auch verfolgte man das Zustandekommen dieser Wunderblüte von den letzten Wurzeln an so eifrig, dass man jetzt, wo man sie versteht, alle Frische verloren hat, sich an ihr und ihrem Dufte zu erfreuen. Aber das liegt ja gar nicht im Programm der modernen Wissenschaft, die sich auf allen Gebieten weniger um das Gewordene als um sein Werden interessiert.

Entgegen diesem Vorgehen fragt die künstlerische Betrachtung: Warum wird heute überhaupt über Dante ein Kolleg gelesen? Antwort: Weil er der Dichter der «Göttlichen Komödie» ist! Woher aber die Wertschätzung, die dieses Werk seit Jahrhunderten geniesst? Es hat alles menschliche Schicksal vom Standpunkt der Zeit aus, in der es entstand, in die grandiose Perspektive der

Ewigkeit gerückt! Wir glauben heute nicht mehr an Hölle, Fegefeuer und Himmel des Mittelalters: was jedoch der Dichter in greifbaren Bildern versinnlicht, das bedeutet schon an sich die beiden äussersten Pole menschlichen Empfindens und hat daher auch für uns «Aktualität». Während nun die wissenschaftliche Behandlung mit historischen Erörterungen dieses Menschliche — jenes seelische Zentrum eines Kunstwerkes, wo sich unsere Psyche mit der des Künstlers unmittelbar berührt — mühsam zu erklären sucht, versetzt uns die künstlerische Betrachtung intuitiv darein, *medias in res*, und durchleuchtet mit der Glut unseres eigenen Gefühls die historische Hülle so weit, bis auch der Verstand sie begreift! Um diesen Zweck zu erreichen, wird man die Resultate der Wissenschaft überall dort in die Betrachtung mit einbeziehen müssen, wo ein belebender Lichtstrahl des Werkes auf sie fällt. Aber auch nur dort, denn sie sind ja lediglich Mittel, im Gegensatz zur wissenschaftlichen Behandlung, bei der umgekehrt dem Kunstwerk oft nur noch die Bedeutung einer Rechenprobe zukommt. Berücksichtigt kann bloss werden, was dazu beiträgt, das Kunstwerk dem Hörer so

vertraut zu machen, dass er jederzeit zu ihm als zu einem guten alten Bekannten zurückkehren kann!

§ 19.

Das ist die Aufgabe der künstlerischen Betrachtung, soweit sie auf den Inhalt und Gehalt eines Kunstwerkes geht. Sie muss erfüllt sein, bevor die zweite Hälfte der ästhetischen Interpretation einsetzen kann, die Betrachtung der Form (Technik) eines Kunstwerkes. Diese ist, weil sie notwendig an zweiter Stelle steht, darum keineswegs sekundärer Natur, sondern bearbeitet im Gegenteil dasjenige Gebiet, in welchem am ehesten allgemein gültige Erkenntnisse aufgestellt werden können, die als Gesamtes zwar nicht eine Wissenschaft der Kunst (welches ein Widerspruch in sich selbst wäre), wohl aber ein Wissen um die Kunst bedeuten. Wenn es nämlich die Meinung fast aller Laien und Dilettanten ist, dass das Schaffen des Künstlers ein rein gefühlsmässiges sei, so steckt darin höchstens so viel Richtiges, als der erste Anstoss dazu einer gehobenen Stimmung entspringt. Jeder wirkliche Künstler aber wird bezeugen, dass die Kunst ihrem Jünger

schwere, tyrannisierende Pflichten auferlegt und ihm die Vollendung eines grossen Kunstwerkes nur nach Aufwand angestrengten Fleisses und einer nicht unbeträchtlichen Verstandesarbeit gelingen lässt. Das geht sogar so weit, dass selbst das lyrische Gedicht, das am ehesten als spontaner Gefühlsausdruck aufgefasst werden darf, die Ursachen seiner Wirkung fast immer auch dem Verstande erschliesst. So ist z. B. Goethes «Über allen Gipfeln», um nur einen seiner vielen Vorzüge anzudeuten, ein Wunder von Architektonik.

Die Grundfrage der technischen Interpretation lautet: Entspricht das Motiv (und seine Ausgestaltung) dem Zweck der betreffenden literarischen Kunstgattung, d. h. ist ein lyrisches Gedicht wirklich lyrisch, ein Drama dramatisch etc. (unter vorausgesetzter Definition dieser Begriffe)? Diese Frage entscheidet, ob das Kunstwerk überhaupt lebensfähig ist; wenn ja, so haben wir einen geistigen Organismus vor uns oder, wenn man will, ein organisches Phantasiegebilde, das wir wie alles Organische betrachten können. Der zarteste lyrische Erguss hat so gut sein organisches Gefüge wie das komplizierteste drama-

tische Gebäude: es ist ein aus bestimmten Bedingungen heraus Gewordenes. Da erhellt denn ohne weiteres, dass wir zum Verständnis seiner Form immer auch den Boden, dem es entsprossen, und die Verhältnisse, unter denen es aufgewachsen ist, d. h. also die durch die wissenschaftliche Behandlung gewonnenen Resultate, gebührend berücksichtigen müssen. Die Ideale eines Künstlers stehen stets in (positiver oder negativer) Beziehung zu seiner Zeit, und sie ist es mithin, die durch das persönliche Medium des Künstlers die Technik seines Werkes beeinflusst. So können wir z. B. mit dem menschlichen Gehalt der attischen Tragödie wie des Shakespeare'schen Dramas direkte Fühlung gewinnen, warum aber dieser Gehalt sich im alten Athen eine ganz andere Form, ein ganz anderes Gefäss schafft als im London der Renaissance, das werden wir nur aus historischen und psychologischen Überlegungen heraus zu erklären vermögen.

Die Frage nach der Technik entrollt überhaupt die Physiologie eines Kunstwerkes. Diese betrachtet bei einem literarischen Werk vor allem

zwei Dinge: die Architektonik und den Stil. Unter Architektonik versteht man die Ökonomie in der Entfaltung eines dichterischen Motivs, die Proportionen seiner Gliederung. Liegt hierin bereits ein eminent stilistisches Moment, so begreift man doch in der Bezeichnung Stil mehr die spezielle, durch das Material bedingte Ausdrucksweise, beim literarischen Kunstwerk also die Sprache. Diese kann wiederum unter zwei Gesichtspunkten geprüft werden: auf ihren Gehalt an Bildlichkeit (das poetische Gleichnis etc.) und auf ihren Rhythmus. Beim Rhythmus zeigt sich die merkwürdige Erscheinung, dass er in Wahrheit eine ganz andere Rolle spielt, als der Laie es sich vorstellt. Wenn im allgemeinen als «Rhythmus» nur der Vers gilt, so ist zwar der Vers ein künstlich und unter Schwierigkeiten hergestelltes sprachliches Produkt, repräsentiert aber als solcher den denkbar einfachsten Rhythmus (weshalb ja auch die gedächtnismässig überlieferten Poesien der Urvölker, selbst Gesetze, in Versen gehalten sind, als der Form, die sich am leichtesten einprägt)! Der feinste und komplizierteste Rhythmus findet sich nicht im Vers, sondern vielmehr dort,

wo man ihn für gewöhnlich gar nicht sucht: in der Prosa. Es sind immer nur Zeiten hoher Kultur gewesen, die grosse Prosaiker hervorgebracht haben (man denke an die Franzosen!), und wenn man von diesen Meistern zu sagen pflegt, sie haben ein jeder seinen Stil für sich, so sollte man ebensosehr sagen: jeder hat seinen eigenen Rhythmus. Dieser Prosa-Rhythmus, der sich überall findet und zu den intimsten Kriterien der Künstlerschaft wie der Nicht-Künstlerschaft gehört, ist exakt weit schwieriger festzustellen als der Vers. Aber wie er vom Schriftsteller nicht an den Fingern abgezählt wird, sondern vielmehr ein beiläufiges, darum aber nicht weniger wertvolles Resultat seiner sonstigen stilistischen Bemühungen bildet, so lässt er sich auch in erster Linie und in vielen Fällen überhaupt nur fühlen. Wenn wir bei einem anonymen Prosastück ausrufen: «Das muss der und der geschrieben haben!» und dabei an einen uns bekannten Autor denken, so spielt die Ähnlichkeit des Rhythmus eine weit grössere Rolle in unserm Urteil, als wir selbst ahnen. Es handelt sich hier um die subtilste Frage literarisch-ästhetischer Kritik!

§ 20.

Nachdem wir die hauptsächlichsten Gesichtspunkte der künstlerischen Betrachtung, sowohl was den Inhalt, als was die Form anbetrifft, erwähnt haben, überbleibt uns die Frage, ob es in der Ästhetik nicht, wie in der Wissenschaft, Gesetze, Normen gibt. Schon die Tatsache, dass es sich um einen akademischen, mithin vor einem Publikum betrachteten Lehrgegenstand handelt, macht es wünschenswert, dass das Zufällige, das jeder persönlichen Meinung anhaftet, möglichst ausgeschaltet werde. Es sind auch, seit die Ästhetik offiziell als Disziplin anerkannt wurde, solche Versuche in verschiedenen Richtungen unternommen worden, und ihre Beleuchtung sowie eine allfällige Entscheidung wird naturgemäss den letzten und abschliessenden Teil unserer Darlegungen ausmachen.

V. Ästhetische Normen.

§ 21.

Unter der ästhetischen Norm verstehen wir in diesem Zusammenhang kein einzelnes, inhaltliches Postulat, sondern den Standpunkt, von dem aus ein wissenschaftlicher Ästhetiker für seine Lehre Allgemeingültigkeit beansprucht. Wenn wir von den englischen Moralphilosophen mit ihrer moralischen Ästhetik absehen, so unterscheiden sich seit Kant folgende einander ablösende Hauptströmungen: 1. die metaphysische Ästhetik, die fast das ganze verflossene Jahrhundert beherrschte und besonders von Schelling und Hegel ausgebaut wurde; 2. die psychologische Ästhetik, eine noch in den ersten Anfängen sich befindende Disziplin. Die metaphysische Ästhetik hat die Eigentümlichkeit, dass sie sich immer als integrierenden Bestandteil eines spekulativen Systems und als notwendige Ausstrahlung seines metaphysischen Prin-

zips präsentiert. Nun bedarf es bloss eines Hinweises auf die offenkundige Tatsache, dass heute die Blütezeit dieser grossen Begriffsdichtungen vorüber ist, um darzutun, dass auch die von ihnen abhängige Ästhetik längst historisch geworden sein muss. Um so interessanter ist es, zu sehen, wie das Werk eines aus der Hegelschen Schule hervorgegangenen Mannes, nämlich Fr. Th. Vischers «Ästhetik», nur in den einst «streng wissenschaftlichen» Paragraphen, noch nicht aber in den beigegebenen Erläuterungen, in denen sich ein bedeutender Mensch über Künste und Kunstwerke ausspricht, veraltet anmutet. Das ist einer der Winke, die die geschichtliche Entwicklung oft von selbst gibt: in Sachen der Kunst, auch bei weniger produktiv als kritisch veranlagten Naturen, wird immer die Theorie antiquiert, während die Persönlichkeit bleibt. Wir erblicken in diesem Beispiel geradezu einen Beweis für die Richtigkeit unserer Stellungnahme!

§ 22.

Das bereits einmal erwähnte und gerügte Eindringen der exakten Methode in die Geisteswissen-

schaften führte in der Ästhetik die Wandlung herbei, dass man die ästhetischen Gefühle ohne Beziehung zu einem metaphysischen System rein für sich, d. h. vom Standpunkt der Psychologie aus, betrachten wollte. Aus diesem Bestreben erwuchs unsere moderne psychologische Ästhetik, die bei dem heute allenthalben üblichen Grossbetrieb bereits eine Menge schätzenswerter Beobachtungen geliefert hat, aber leider mit der Eigentümlichkeit behaftet ist, weit mehr Psychologie als Ästhetik zu sein. Die psychologische Ästhetik, die als naturwissenschaftliche Disziplin überall ein Gegenwärtiges bearbeitet, gibt die interessantesten Aufschlüsse über das Wesen der ästhetischen Gefühle, sobald sie einmal da sind, muss aber in dem vielleicht doch wichtigeren Punkte, warum sie entstehen, notwendig versagen. Die Empfindung, die in uns, wenn überhaupt, durch ein Lustspiel Molieres oder eine Tragödie Shakespeares ausgelöst wird, lässt sich analysieren, aber ihre Genesis aus dem objektiven Substrat auf psychologischem Wege niemals erklären. Schon bei der Definition ästhetischer Grundgefühle, wie des Tragischen, des Komischen, zeigt sich die

Unzulänglichkeit des psychologischen Prinzips, denn während das Komische mit Recht als eine spezifische Empfindungs*bewegung* charakterisiert wird, sehen sich beim Tragischen fast alle Ästhetiker genötigt, auf *inhaltliche* Momente zurückzugreifen. Damit aber geht die prätendierte Wissenschaftlichkeit in die Brüche, da in Sachen des Geschmacks die inhaltlichen Momente einem beständigen Wechsel unterworfen sind.

§ 23.

Es ist tatsächlich so: nur die elementarsten, mit dem Bestehen und Fortbestehen des menschlichen Geschlechtes unmittelbar verknüpften Leidenschaften sind sich im Lauf der Jahrtausende gleich geblieben, und nur *ihr* Schrei, *ihre* Seufzer werden jederzeit und mit absoluter Sicherheit vernommen und verstanden. Je mehr sich eine psychische Regung von diesem *konstanten Zentrum des Menschlichen* entfernt, um so weniger kann sie Anspruch auf Allgemeingültigkeit erheben und um so mehr ist sie dem Wandel der Zeiten unterworfen und von der jeweiligen Höhe der Kultur abhängig. Schon Tragik und Komik,

in denen sich für uns doch ästhetische Grundgefühle manifestieren, wechseln nicht nur mit den Jahrhunderten, sondern bekanntlich schon in den verschiedenen Schichten derselben Gesellschaft. Wenn die betreffenden Gefühle da sind, mögen sie immerhin untereinander sehr ähnlich sein, aber die Umstände, unter denen sie auftreten, sind die denkbar verschiedensten, indem nicht jeder unter den gleichen Bedingungen tragisch, bezw. komisch etc. empfindet. Daher stellt es einen merkwürdigen Widerspruch dar, dass noch in unserer Zeit, die doch so sehr (nur zu sehr!) historisch begreifen gelernt hat, der alte Aristoteles mit seiner Definition des Tragischen gelegentlich als absolute Autorität erwähnt wird. Es zeugt von einem beinah lächerlichen Götzendienst, dass man die Ansicht eines Denkers, der von einer ganz bestimmten, nämlich der attischen Kultur ausging, durch Jahrtausende hindurch als *suprema lex* hat aufrecht erhalten wollen!

§ 24.

Ästhetische Normen, denen auch nur annähernd die dem Naturgesetz eigene Allgemeingültigkeit

zukäme, lassen sich also schwerlich aufstellen. Die metaphysische Ästhetik ist samt der spekulativen Philosophie, aus der sie hervorging, in Misskredit geraten; die psychologische Ästhetik, die allein noch als «wissenschaftliche Ästhetik» glaubt auftreten zu können, gibt zwar in allen die Kunst betreffenden psychologischen Fragen wertvolle Aufschlüsse, hat jedoch ein viel zu kleines Gebiet und eine allzusehr auf das Elementare gerichtete Betrachtungsweise, als dass sie jemals den Kultur- und Menschheitswert grosser Kunstwerke zu erfassen vermöchte; endlich zeigt uns die historische Methode, dass zwischen den ästhetischen Gefühlen und den inhaltlichen Momenten, durch die sie erregt werden, durchaus keine absolute, sondern im besten Falle eine annähernde Übereinstimmung herrscht. Wenn sich aber im Reich objektiv-gültiger Normen kein fester Ankergrund entdecken lässt, so findet er sich vielleicht in unserm Fall, ob auch gegen alle sonstige Erfahrung, im Reich subjektiver Wertung. In der Tat: da jedes Kunstwerk, das aus der Aussenwelt an uns herantritt, erst durch unser seelisches Nachschaffen zum Kunstwerk wird, so hat es auch

seine einzige Norm in uns und zwar in der Resultante all der Eindrücke, die wir überhaupt schon von der Welt empfangen haben — in unserer Weltanschauung. Je tiefer einer in die menschlichen Verhältnisse wie in die Kultur seiner Zeit eingedrungen ist, je gründlicher er sich ihre Wirklichkeiten wie ihre Möglichkeiten überlegt hat, in eine um so grössere Perspektive tritt bei ihm das Kunstwerk und unter um so weitern Gesichtspunkten wird er es werten können. Dass die Weltanschauungen verschieden sind, ist dabei ein geringes Übel, da jeder seine eigene Ansicht hat, die er derjenigen des Interpreten entgegensetzen darf und entgegensetzen soll. Jedenfalls wird dem Kunstwerk, das überall und immer aus einem Streben nach Organisierung und Personifizierung hervorgeht, eine persönliche Beleuchtung noch immer gerechter als die wissenschaftliche Behandlung, die sowohl im betrachtenden Subjekt als im betrachteten Objekt alles Persönliche — das Essentielle der Kunst — ausschaltet. Die streng wissenschaftliche Behandlung von Kunstwerken als Kunstwerken gleicht dem Raisonnement eines Farbenblinden über die Pracht des Regenbogens!

§ 25.

So gelangen wir in der Schlussforderung unserer Abhandlung an ihren Ausgangspunkt zurück. Wir stellten die grundsätzliche Verschiedenheit, die zwischen Wissenschaft und Kunst besteht, fest und glauben dargetan zu haben, dass das persönliche Element in allen die Kunst betreffenden Dingen ebenso wünschenswert, ja, notwendig ist, als es in der Wissenschaft gefährlich wäre. Im Gegensatz zu den gegenwärtig herrschenden Strömungen fordern wir neben der wissenschaftlichen (historischen und psychologischen) Behandlung eines Kunstwerkes wieder die rein künstlerische Betrachtung, die keinen höheren Zweck kennt, als das, was der Künstler wollte (den Inhalt, bezw. Gehalt eines Kunstwerkes), und das, was er konnte (Form und Technik) in uns lebendig zu machen! So sollte denn, wie keiner eine Wissenschaft lehrt, er hätte sie vorerst studiert, auch die Kunst Interpreten finden dürfen, die sie aus eigener Erfahrung und Übung kennen, nämlich Künstler. Dabei ist nicht zu befürchten, dass sich alsdann die künstlerische Betrachtung nur um das Handwerksmässige drehen würde, denn der wirk-

liche Künstler hat noch immer viel von den Schwesterkünsten und sehr viel von der Welt gewusst. Der Hauptgrund aber, warum der Künstler und nicht der Wissenschaftler in erster Linie zum geistigen Vermittler unserer höchsten Kulturschätze berufen ist: Auf den Künstler allein wirkt das Kunstwerk restlos als Kunstwerk, und darum wird auch nur ein solcher das Kunstwerk in seinem Vortrage erschöpfen!